

**Trote Corto, un grabado de Juan Moreno de Tejada en la Biblioteca  
Histórica Complutense “Marqués de Valdecilla”, Madrid**

**Trote Corto, an engraving of Juan Moreno de Tejada in the Complutense  
Historical Library “Marqués de Valdecilla”, Madrid**

Ana Louise HERNÁNDEZ PUGH  
Graduada en Historia e Historia del Arte  
Alumna del Máster en Estudios Avanzados de Museos y Patrimonio Histórico-Artístico  
Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia  
[ana.hdez.pugh@gmail.com](mailto:ana.hdez.pugh@gmail.com)

Fecha de recepción: 14 de junio de 2015  
Fecha de aceptación: 30 de junio de 2015

**RESUMEN:**

A continuación se analiza el grabado *Trote Corto*, que se encuentra en la Biblioteca Histórica Complutense “Marqués de Valdecilla”, en Madrid. Dicho grabado fue realizado por el grabador Juan Moreno de Tejada (1739-1805) y dibujado por Antonio Carnicero Mancio (1748-1814); artistas de cámara de Carlos IV que fueron comisionados para retratar al monarca y a su familia realizando ejercicios de equitación, para así ilustrar un tratado sobre esta misma disciplina.

**Palabras clave:** Juan Moreno de Tejada. Antonio Carnicero Mancio. Real Picadero de Aranjuez. Carlos IV. Grabado siglo XVIII. Retrato ecuestre. Retrato real.

**ABSTRACT:**

Will analyze the engraving *Trote Corto* which is in the Complutense Historical Library “Marqués de Valdecilla” in Madrid. This engraving was made by the engraver Juan Moreno de Tejada (1739-1805) based on a drawing by Antonio Carnicero Mancio (1748-1814). Both of them were artists in the court of Charles IV of Spain and were commissioned to make equestrian portraits of the king and his family to illustrate a treatise on horsemanship.

**Key words:** Juan Moreno de Tejada. Antonio Carnicero Mancio. Royal riding school of Aranjuez. Charles IV of Spain. 18th century engravings. Equestrian portrait. Royal portrait.

### Carlos IV y su proyecto de ilustrar con grabados un tratado sobre equitación

El grabado que custodia la Biblioteca Histórica Complutense “Marqués de Valdecilla” bajo el título: *Trote Corto* [BH GRA 61]<sup>1</sup>, sabemos que fue realizado por Juan Moreno de Tejada y dibujado por Antonio Carnicero Mancio porque así consta en la propia obra, al igual que su título (“*Ant.<sup>s</sup> Carnicero del.<sup>t</sup> / Trote Corto / J.<sup>s</sup> Moreno sc.<sup>to</sup>*”). Su cronología se remonta a finales del siglo XVIII, entre 1797 y 1800, ya que fue en esas fechas en las que Antonio Carnicero Mancio se dedicó a la tarea de dibujar al monarca Carlos IV y su familia en el Real Picadero de Aranjuez. Y es que tan sólo un año antes, en 1796, se le había encomendado a don Francisco Cerdá y Rico la traducción al castellano de la obra de Dupaty de *Clam Pratique de l'équitation, ou l'art de l'équitation réduit en principes* publicada en Francia en 1769 e impresa por Lacombe (Dupaty de Clam, 1769). Por aquel entonces, los reyes españoles, y en especial Carlos IV y la reina Doña María Luisa, eran grandes aficionados a la hípica —al igual que lo habían sido sus antepasados, los Austrias—; por ello Carlos IV y su familia quisieron que se realizara un tratado sobre la equitación y su enseñanza para que sirviese al Príncipe de Asturias, a los Infantes y a su futura descendencia, no sólo de recuerdo, sino también como modelo de aprendizaje<sup>2</sup> (Martínez Ibáñez, 1989: 52), y, además, así poder dejar plasmada, en una publicación costosa, una de sus aficiones favoritas. Dicho proyecto fue encomendado al primer ministro del rey, Manuel Godoy, que rápidamente puso en ejecución lo solicitado por el monarca.



Fig. 1, 2 y 3. *Trote Corto* (h. 1797-1800). Juan Moreno de Tejada. Detalles del título y autorías que aparecen en la parte inferior del grabado. Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, Madrid.

<sup>1</sup> Este estudio se realizó como trabajo académico de la asignatura: La investigación en el museo: inventarios, catálogos y análisis, dentro del Máster en Estudios Avanzados de Museos y Patrimonio Histórico-Artístico de la Universidad Complutense de Madrid. Por ello, me gustaría agradecer al Prof. Dr. Miguel Hermoso Cuesta, así como al Consejo de Redacción de *Pecia Complutense*, el haber considerado este trabajo para su presente publicación.

<sup>2</sup> La publicación de la Casa Real Portuguesa: *Luz da liberal e nobre arte da Cavallaria*, obra de Manoel Carlos de Andrade, también influyó en Carlos IV para que decidiera publicar una obra de estas características en España (López Serrano, 1968: I).

En España ya se habían dado numerosas publicaciones de equitación y de jineta y brida desde el siglo XVI, entre algunas de ellas podemos destacar la de Juan de Quixada de Reayo: *Doctrina del arte de la cavallería* (1548), *Libro de enfrentamiento de la gineta* (1570-1583), de Eugenio Manzanos o *El memorial que dan los cavallos a el entendimiento del hombre* (1731), del Capitán D. José Vargas Machuca Córdoba, entre otros. Aun así, se decidió llevar a cabo la traducción de la publicación francesa aunque, en este caso, incluyendo retratos de la familia real española, y dejando que las ilustraciones fueran realizadas por artistas nacionales. El 28 de junio de 1796 Godoy acordó con Bernardo de Iriarte la impresión de la obra por la Imprenta la Gazeta, de “cuyos caudales se han de sufragar los gastos” (Cfr: Martínez Ibáñez, 1997: 51). Ya desde el inicio se decidió que se realizarían dos ediciones: una de mayor tamaño y lujo a gran folio, y otra más reducida, en cuarto de folio, para lograr con ella una mayor divulgación (Martínez Ibáñez, 1997: 51). Fue su traductor, el ya citado don Francisco Cerdá y Rico, quien aconsejó a Iriarte que ambas ediciones fueran ricamente ilustradas por los mejores artistas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para que de ese modo se asegurara una realización con “propiedad y exactitud” (Cfr: Martínez Ibáñez, 1992: 192 y 193). Es así como se encomendaron los dibujos a Antonio Carnicero Mancio y a Cosme de Acuña, siendo la edición de gran folio encargada al primero y, la de menor tamaño, al segundo. Por aquel entonces, Antonio Carnicero ya ostentaba el cargo de pintor de cámara, —aunque este puesto le había sido denegado en varias ocasiones—, y además era Académico de Mérito de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Cosme de Acuña, por el contrario, no logró el título de pintor de cámara, a pesar de solicitarlo al monarca, incluso aunque fuera sin sueldo mientras durara la guerra (Martínez Ibáñez, 1997: 51).

Ambos artistas tuvieron que acudir hasta el Real Picadero de Aranjuez para tomar notas de los entrenamientos que allí se realizaban y poder así dibujar del natural los distintos ejercicios. Carnicero se desplazó con toda su familia y acordó el cobro de cuarenta reales de vellón diarios, además de un extra de 1.000 reales por cada dibujo y 3.000 por la portada —a lo que hay que incluir su ya establecido sueldo de pintor de cámara—, además, se le proporcionó un coche y un carro para sus traslados<sup>3</sup>. Pero dichas cantidades nunca fueron cobradas en su totalidad y, como era habitual, siempre con retraso.

Como vemos, este proyecto del Real Picadero comenzó a realizarse con ambición, aunque nunca llegó a concluirse, pues ninguna de las dos ediciones se editó (Carrete Parrondo, 1984: 84). Antonio Carnicero realizó un total de trece láminas incluyendo la portada, pero sólo recibió un único pago de 6.600 reales. Tan sólo unos meses tras el comienzo del proyecto, Godoy ordenó que si la obra no se terminaba prontamente “convendría que los dibujantes se vayan a Madrid, para que no gocen de pensión” (Cfr: Martínez Ibáñez, 1992: 193). No debemos olvidar que la situación política de España en esos años no era estable; tras el tratado de San Ildefonso, que España y Francia firmaron en el año 1796, las hostilidades con

---

<sup>3</sup> Normalmente los artistas tan sólo recibían quince reales de vellón diarios cuando acompañaban a los monarcas a los Reales Sitios (Martínez Ibáñez, 1992: 193).

Gran Bretaña se acrecentaron provocando distintos enfrentamientos tanto en nuestras colonias como en la Península, por lo que las arcas del Estado debían priorizar sus gastos. Además, no mucho tiempo después comenzó la Guerra de la Independencia y con ella quedó este proyecto olvidado para siempre.

### **Antonio Carnicero Mancio y Juan Moreno de Tejada, dibujante y grabador de *Trote Corto***

Pero si volvemos a la elección de Antonio Carnicero para la realización de los dibujos, ésta no fue casual. Este artista salmantino desde muy joven había comenzado a destacar en el arte de la pintura y el dibujo. Proveniente de una familia de artistas<sup>4</sup>, con tan sólo diez años, en 1758, comenzó sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando educándose así en la Escuela Madrileña. Su formación continuó en Roma gracias a la concesión de una pensión de estudios que recibió su hermano Isidro Carnicero, y de la que ambos se beneficiaron durante seis años. A su regreso a España, los dos hermanos siguieron vinculados a la Academia de Bellas Artes. Isidro llegó a ocupar el cargo de Director General en Escultura y Antonio el puesto de Académico de Mérito —incluso cuando su sordera no le permitió seguir impartiendo sus clases— (Martínez Ibáñez, 1988: 69).

Antonio Carnicero llegó a ser pintor de cámara a la misma vez que lo fue Francisco José de Goya y Lucientes. Puede que este hecho en cierta medida le haya mantenido en un segundo plano<sup>5</sup>, pero no debemos olvidar que Carnicero llegó a ser uno de los artistas españoles más destacados de su época. Además, fue un gran dibujante, lo que le permitió ser el elegido para ilustrar muchas de las más destacadas publicaciones del momento y que, a su vez, eran grabadas por los mejores grabadores. De este modo, fue uno de los seleccionados para ilustrar la edición de Ibarra de *El Quijote* (1780)<sup>6</sup>. Asimismo, sus dibujos dentro de la serie “Tauromaquia” son un testimonio muy valioso, no sólo por la belleza plástica de las obras, sino también por su valor documental para el estudio del toreo en el siglo XVIII (Martínez Ibáñez, 1989: 51). Antonio Carnicero fue un artista muy polifacético, del que sabemos que también se dedicó a la decoración de escenarios teatrales, al diseño de cartones para tapices o decoraciones efímeras, entre otros. Toda su obra siempre estuvo marcada por un perfecto

---

<sup>4</sup> Su padre, Alejandro Carnicero, se mudó a Madrid con la familia cuando Antonio tan sólo tenía tres años, ya que se le encargó la realización de las estatuas de los reyes Godos (Sisebuto, Wamba y Santiago el Mayor) que debían decorar el nuevo Palacio Real (Martínez Ibáñez, 1988: 69).

<sup>5</sup> Otras hipótesis apuntan a que por mantener una postura afrancesada, su historiografía ha quedado algo en el olvido. Es cierto que fue pintor de cámara de José Bonaparte, lo que le supuso ser depuesto por Fernando VII aunque, posteriormente indultado (Martínez Ibáñez, 1983: 400). Pero si por razones económicas tuvo que seguir trabajando para, el entonces, nuevo rey de España, ¿realmente le podemos considerar “afrancesado”?

<sup>6</sup> Presentó 1777 dibujos, algunos de los cuales fueron elegidos para la edición de tamaño más reducido que salió en 1782.

dominio del dibujo, así como por una limpieza de ejecución que podemos percibir al contemplar este grabado de Carlos IV a caballo.

El grabador, Juan Moreno de Tejada, fue también Académico de Mérito de la Real Academia de San Fernando, —además de la de San Carlos en Valencia— y grabador de cámara de Carlos IV (Alegre Núñez, 1968: 220). Aprendió el arte del buril gracias a su empeño personal, ya que en ese momento pocos artistas había en España que pudieran enseñar esta técnica. El propio artista nos informa al respecto que se formó a sí mismo: “estudiando de noche el diseño en la Academia y de día las estampas de los mejores grabadores de Europa” (Cfr. Páez Ríos, 1982: 254). Realizó láminas para *El Quijote* y *Novelas Ejemplares*, aunque sus logros se extendieron también a la escritura; fue autor, entre otros, de la obra *Excelencias del pincel y del buril*<sup>7</sup> en la cual, a través del verso, explica el arte de la pintura y el grabado. Él mismo advierte al lector:

“No te admires, Lector mio, de que siendo yo un Grabador de Historia, salga á la plaza del orbe literario y del artístico con este breve Poema, en que he intentado cantar las excelencias del Pincel, y del Buril: pues mi fin principal ha sido excitar á lo mismo con mi exemplo á alguno de los grandes genios, en que es fértil nuestra España” (Moreno de Tejada, 1804: V)

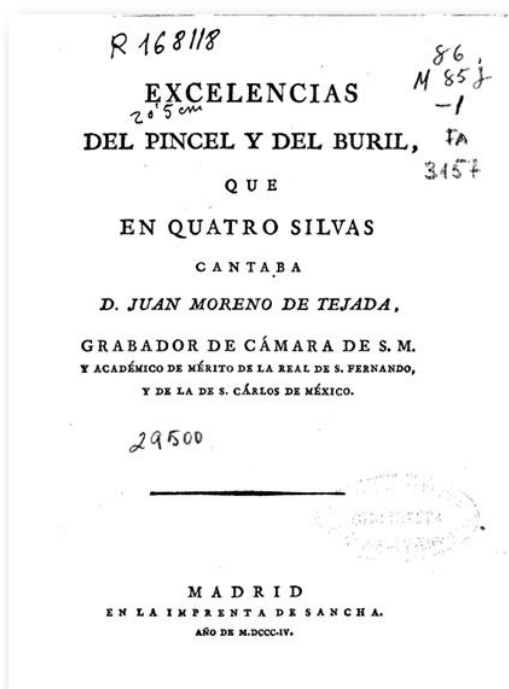


Fig. 4. Detalle de la *portada Excelencias del pincel y del buril*. Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, Madrid.

<sup>7</sup> La Biblioteca Histórica Complutense “Marqués de Valdecilla” posee un ejemplar de esta obra [BH FLL 29500] que, además, se encuentra digitalizado y disponible en: [https://books.google.es/books/ucm?vid=UCM5324233028&printsec=frontcover&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books/ucm?vid=UCM5324233028&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (última consulta el 27 de junio de 2015)

Tan sólo pasó a buril uno de los trece dibujos realizados por Carnicero para la serie del Real Picadero, que es el que nos atañe. Su gran maestría como grabador fue destacada por muchos, —y así nos lo desvela esta obra—, además no olvidemos que para la realización de los grabados del Real Picadero se quiso a los mejores grabadores del momento, entre los que se encontraban, —además de Moreno de Tejada—, Manuel Salvador Carmona, Fernando Selma, Esquivel, Ballester o Francisco Muntaner entre otros. De este grabado en concreto sabemos que Juan Moreno de Tejada se ciñó de forma muy estricta al dibujo preliminar que Carnicero había realizado, porque de ello dio constancia Bernardo de Iriarte (Martínez Ibáñez, 1997: 51)<sup>8</sup>.

### **El grabado en España, una apuesta Real**

Si nos adentramos en el mundo del grabado español durante el siglo XVIII, debemos saber que su desarrollo se debió principalmente a la apuesta personal del monarca Carlos III, el cual “manejaba con destreza poco común la punta de acero” (Alegre Núñez, 1968: 9). Fue este monarca y su Secretario de Estado, el Conde de Floridablanca, los que apostaron por la creación de la Real Calcografía de Madrid en 1789, quedando ésta adscrita a la sede de la Imprenta Real que se encontraba en la calle Carretas (Carrete Parrondo, 1989: 1), y que más tarde se trasladaría al edificio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Desde sus inicios, su fin fue el de archivar, custodiar, conservar y estampar las planchas y grabados en propiedad del Estado. Curiosamente su fundación fue anterior a la de, por ejemplo, la Calcografía del Louvre, que no llegó hasta 1797 —mismo año en que Carnicero se encontraba haciendo los dibujos del Real Picadero—. Y así, desde que la Real Calcografía empleó sus tórculos para estampar su primer grabado<sup>9</sup>, poco a poco se fue haciendo con un gran número de cobres entre los que se encontraban, por ejemplo, las ochenta planchas *de Los Caprichos* de Goya.

Antes de la fundación de la Real Calcografía, el grabado en España había tenido muy poco protagonismo —por no decir casi nulo—; los escasos grabados anteriores habían nacido de iniciativas privadas, y es por ello por lo que en nuestro país no había artistas expertos en esta disciplina. Fue la Academia de Bellas Artes de San Fernando una de las primeras en apostar por este arte y, sobre todo, por la formación de artistas para ello, ofreciendo ayudas y pensiones a aquellos que quisiesen ampliar sus conocimientos tanto en España como en el extranjero; muchos fueron los que marcharon a París a seguir completando sus estudios en el campo del buril (Alegre Núñez, 1968: 10).

---

<sup>8</sup> Bernardo Iriarte además se había encargado de elegir a los grabadores para esta obra (López Serrano, 1968: VII).

<sup>9</sup> Que se trató de un retrato del Conde de Floridablanca, dibujado por Ángel Bueno y grabado por Joaquín Ballester.

Durante el siglo XIX el grabado adquirió un mayor protagonismo; si con anterioridad, la pintura en España había sido la gran preferida por los artistas y mecenas, ahora el grabado conseguía desvincularse del apodo “arte menor”, para lograr un mayor número de adeptos. Éstos se habían dado cuenta del gran valor de difusión y propaganda que el grabado poseía, siendo una herramienta eficaz para la divulgación y el conocimiento de muchas de las obras maestras de la pintura, escultura y arquitectura, al igual que de sus artistas. Es así como, gracias al grabado, un gran número de reproducciones de monumentos, arquitecturas, estatuas, lienzos, etc., fueron dados a conocer en distintos lugares del mundo y, a su vez, se favoreció también la asimilación de influencias extranjeras.

Pero en España, la reproducción de obras de arte en láminas de cobre tardó en comenzar a desarrollarse, tanto es así que el mismo Antonio Ponz, en su *Viaje de España*, quedó sorprendido del desconocimiento que había en el resto de Europa de las pinturas y grandes obras maestras que poseía la Colección Real:

“Sin embargo, por lo que los tiempos pueden traer consigo, sería empresa plausible el grabar esta y otras excelentes obras de tantos autores clásicos extranjeros y nacionales como hay en España, ignoradas de todo el mundo y, por consiguiente, mucho menos acreditadas de lo que merecen. Sabe Europa muy en confuso que en Madrid, y señaladamente en los reales palacios y en El Escorial, hay obras estupendas; pero pocos tienen idea de lo que son, porque apenas han visto una miserable estampa de alguna de ellas” (Ponz, 1947: 555)

Este hecho incitó al monarca Carlos III a querer traer grabadores ingleses a nuestro país para que pudieran realizar copias en grabado de las colecciones; finalmente no llegó a ocurrir, aunque sí algunos artistas españoles, —como los hermanos Carmona—, realizaron láminas de algunas de las obras de Palacio.

En Francia, durante la Revolución, se llevó a cabo la supresión del privilegio real para la publicación de grabados que reprodujeran obras de las colecciones nacionales. Esto permitió la creación de un gran volumen de planchas que circularon por Francia y que también se comercializaron en nuestro país (Jiméno, 2008: 562 y 563), lo que permitió un enriquecimiento visual de la cultura —así como de nuevos modelos y composiciones— para los artistas españoles, como Antonio Carnicero o Juan Moreno de Tejada. De ese modo, a través del grabado y las publicaciones, el arte francés pudo influir en el español. Pero tampoco debemos pasar por alto que Carlos IV, durante su reinado (1788-1808), pareció apreciar más las formas artísticas procedentes de París, que las de Roma (Jiméno, 2008: 571). En el caso de la serie del Real Picadero, Carlos IV decidió acudir al grabado, no por menospreciar la pintura o pensar que ésta ya se había quedado anticuada. Ilustrados españoles del siglo XVIII emplearon las estampas para realizar copias de destacadas obras pictóricas con un fin educativo. En este caso, el grabado proporcionaba una solución pedagógica además de propagandística, que también permitía ilustrar la publicación de *Equitación*.





Fig. 5. *Trote Corto* (h. 1797-1800). Juan Moreno de Tejada. Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla", Madrid.



### Trote Corto, ejemplo de dominio

Como curiosidad, sabemos que, debido a la falta de planchas de cobre de buena calidad para la realización de esta serie, se tuvo que hacer uso de las que en un principio estaban destinadas a la obra de D. Alejandro Malaspina: *La vuelta al Mundo por las corbetas Descubierta y Atrevida* (1789-1794) (López Serrano, 1968: XI). La técnica empleada en este grabado, *Trote Corto*<sup>10</sup>, fue mixta, combinando el aguafuerte y el buril sobre una plancha de cobre<sup>11</sup>. En cuanto a su composición, ésta fue resuelta de una forma aparentemente simple —aunque no por ello exenta de un meticuloso estudio previo—. Carlos IV se nos presenta a caballo sosteniendo con su mano izquierda las riendas cortas y con la mano derecha alzando una fusta. Este detalle y la lectura de la posición de las manos nos puede transmitir el mensaje de que se trata de un monarca capaz de retener a la “bestia”, sin apenas aparente esfuerzo. A su vez, la fusta, que no llega a emplear sobre el animal, nos desvela a un rey justo pero no justiciero, pero que podría serlo en cualquier momento. De este modo, podemos hacer una clara vinculación entre el caballo y el pueblo, siendo el monarca el que posee el dominio sobre ambos.

Por otro lado, la elección de representar a Carlos IV llevando a cabo el ejercicio de trote corto,—también llamado reunido—, tampoco es casual, ya que este ejercicio requiere de una gran capacidad y destreza por parte del jinete y, por tanto, nos indica que el monarca domina la técnica. Entre las trece láminas que se realizaron de esta serie, cuatro se hicieron de *Trote Corto*: dos en la que aparece el Príncipe de Asturias, Fernando, grabadas por J. Ballester y F. Selma, una de Manuel Godoy grabada por F. de P.



Fig. 6. *Trote Corto* (h. 1797-1800). Juan Moreno de Tejada. Detalle de Carlos IV a caballo. Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, Madrid.

<sup>10</sup> En la lista de los dibujos de Carnicero y Acuña, Carnicero tituló este dibujo *La grupa a la pared a la derecha. Retrato del Rey*, y añadió: “lo está grabando Moreno de Tejada y a punto de concluirse” (Cfr: López Serrano, 1968: XII)

<sup>11</sup> No se tiene constancia de cómo llegó hasta la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, “Marqués de Valdecilla”, si bien es cierto que posee en el reverso un sello de la Universidad de Madrid, más un número de orden estampado en tinta: “380”, pero no hay información relevante sobre los propietarios anteriores.

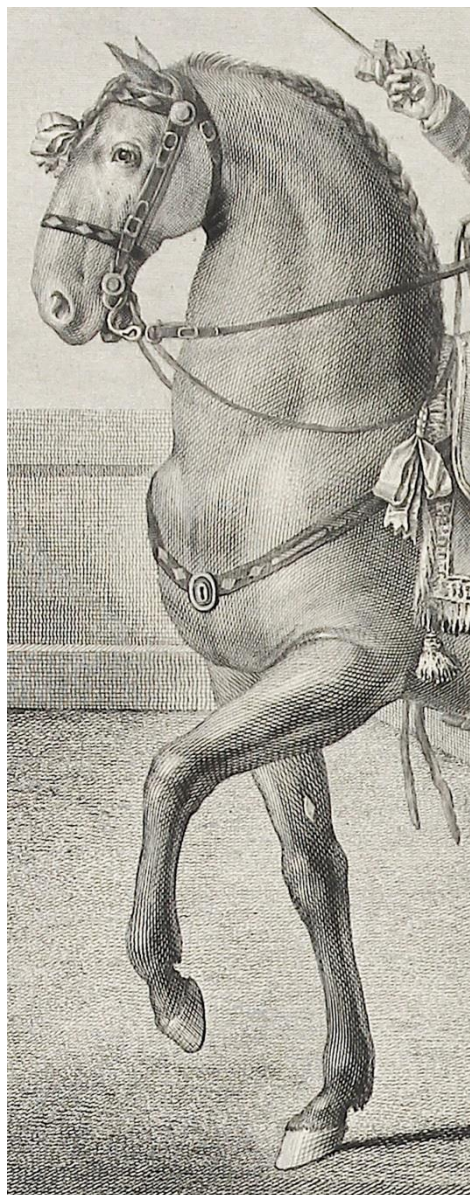


Fig. 7. *Trote Corto* (h. 1797-1800). Juan Moreno de Tejada. Detalle del caballo, raza española. Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla", Madrid.

Martí y ésta que nos atañe de Carlos IV (*Catálogo General de la Calcografía Nacional*, 1987: 84). Tanto Carnicero como Moreno de Tejada supieron captar muy bien la posición del caballo durante este ejercicio. El équido presenta las manos y los pies en posición de comenzar el trote aunque, al estar muy recogidas las riendas, nos advierte de que se trata de un trote en el sitio, como si de un retrote se tratara, en el que el monarca quisiera realizar el *passage*, un trote muy elevado y casi en suspensión, en el que se queda en el aire uno de los bípedos diagonales cuando su opuesto está sobre el suelo. Lo que también justificaría la posición de la fusta en alto.

A su vez, la captación de este momento concreto del ejercicio nos puede recordar y trasladar en el tiempo a imágenes antiguas, pero con un fuerte poder visual, como es la estatuaría del Emperador Marco Aurelio a caballo. El retrato ecuestre a lo largo de la historia siempre ha tenido un fuerte valor propagandístico; las primeras imágenes caracterizadas como tal se dieron en Grecia, extendiéndose por el Mediterráneo, como muestran los ejemplares conocidos en el arte ibero. Aunque, en aquellos casos, casi siempre se había representado a personajes legendarios o héroes de dudosa existencia, no siendo hasta la aparición de Alejandro Magno (356-323 a.C.) cuando los retratos ecuestres nacen como iconografía, como representación de un hombre concreto y singular, protagonista de la historia de nuestra humanidad (Madrid-Malo, 1984: 46). Y así, desde entonces, no ha habido período histórico que no haya hecho uso de esta tipología de retrato para representar a sus personajes más destacados de la historia.

La vestimenta y montura que contemplamos en el grabado es propia de la época. Carlos IV viste traje de equitación, sombrero bicornio e insignias en la levita. Por otro lado, observamos una silla de montar española de alta escuela que facilita el asiento al jinete, lo que le permite poder llevar los estribos largos, —como ocurre en este grabado—. El sudadero que se encuentra debajo de la silla posee una ornamentación de borlones de finales del siglo XVIII por el que se esconde el comienzo del petral del caballo, y sobre la cabeza del animal podemos observar un pequeño mosquero decorativo; las crines han sido trenzadas, mientras

que la cola es visiblemente espesa y cuidada. La constitución que presenta el équido es la de un caballo de raza española, apreciable por la anchura del cuello y del pecho y la longitud de la grupa, así como por la largura y frondosidad del pelo tanto de las crines como de la cola. Desde muy antiguo esta raza ha sido muy valorada mundialmente; el mismo Plinio dejó constancia de sus alabanzas hacia estos animales españoles, y era costumbre que cuando en otros países se quería elogiar a algún caballo, se dijera “parece español” (Aguirre Prado, 1958: 13).

Todos estos detalles nos vienen a confirmar el trabajo tan meticuloso del dibujante y grabador, los cuales tuvieron que observar con detenimiento y minuciosidad, no sólo los ejercicios de equitación que se llevaron a cabo en el Real Picadero de Aranjuez, sino también los detalles de cada caballo y jinete.

Del éxito de la obra da fe el hecho de que sirviera de inspiración para las pequeñas estatuas ecuestres en bronce de Carlos IV y el futuro Fernando VII realizadas por Domingo de Urquiza hacia 1802-1805 y conservadas hoy en la Casa del Labrador, en Aranjuez (VV.AA., 2009: 52 y VV.AA., 2014: 402; donde no se alude a esta relación).

**Ficha técnica de la obra:**

**Número de inventario:** [BH GRA 61]

**Ubicación en la que se encuentra:** Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, “Marqués de Valdecilla”.

**Título:** *Trote Corto*.

**Autor:** Juan Moreno de Tejada (1739-1805); autor del grabado.

**Autor secundario:** Antonio Carnicero (1748-1814); autor del dibujo.

**Descripción física:** Grabado.

**Cronología:** h. 1797-1800.

**Colección:** Real Picadero de Carlos IV.

Biblioteca digital Discórides. Grabados.

Grabados (Biblioteca Histórica UCM).

**Serie:** Real Picadero.

**Fuente de ingreso:** Universidad de Madrid.

**Cultura a la que pertenece:** Escuela española (escuela madrileña). Grabado de retrato real.

**Iconografía:** Retrato ecuestre.

**Clasificación genérica:** Grabado figurativo.

**Materia:** Equitación.

**Género/forma:** Grabados costumbristas.

**Dimensiones:** Huella de la plancha: 499 x 358 mm., en hoja de: 634 x 459 mm. (cortes irregulares), marco decorativo: 345 x 207 mm.

**Técnica:** Mixta: aguafuerte y buril. Plancha de cobre.

**Soporte:** Papel de grabado de hilo de trapo y algodón, sin marca de agua y sin verjura.

**Inscripciones:** En el ángulo inferior izquierdo: "Ant.<sup>s</sup> Carnicero del.<sup>to</sup>"

En el centro: "Trote Corto"

En el ángulo inferior derecho: "J.<sup>s</sup> Moreno sc.<sup>to</sup>"

**Personaje reproducido:** Carlos IV a caballo.

**Marcas y sellos:** En el reverso: sello de la Biblioteca de la Universidad de Madrid, más un número de orden estampado en tinta: "380".

**Historia y procedencia:** Este grabado corresponde a una tirada realizada entre 1797 y 1800 con motivo de la ilustración de la traducción al castellano del libro *Pratique de l'équitation, ou l'art de l'équitation réduit en principes*. Los dibujos para la edición de gran folio fueron realizados por Antonio Carnicero Mancio que realizó un total de trece láminas; el dibujo, *Trote Corto*, fue grabado por Juan Moreno de Tejada.

No se tiene constancia de cómo llegó hasta la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, "Marqués de Valdecilla", si bien es cierto que posee en el reverso un sello de la Universidad de Madrid, pero no hay información relevante sobre los propietarios anteriores.

**Breve descripción:** Retrato ecuestre de perfil a izquierda del monarca Carlos IV. Éste sostiene al caballo en posición de trote corto: con la mano izquierda sujeta cortas las riendas mientras que con la derecha alza una fusta. Viste con traje de equitación, sombrero bicornio e insignias en la levita. En el fondo se pueden observar los muros en esquina del Real Picadero en Aranjuez; sobre el muro de la derecha asoma una vegetación frondosa. El caballo, de pelo oscuro, muestra su mano izquierda levantada, al igual que su contraria, la pata trasera derecha. Sus crines se encuentran recogidas en una trenza y su cola suelta pero bellamente peinada y recortada.

**Estado de conservación:** El grabado se encuentra en buen estado de conservación, no presenta ninguna rotura aunque sí diferentes manchas y bastante suciedad superficial adherida. En la esquina inferior izquierda, podemos observar una mancha con depósito de suciedad que ha caído y calado el papel, por lo que es visible por el reverso. En la zona superior, junto al corte del papel, destacan unas manchas de suciedad; y en la zona central, a la derecha del grabado, aparece una marca de aguada que ha arrastrado la suciedad superficial.

**Obras relacionadas:** La Biblioteca Nacional de España posee tres ejemplares de este mismo grabado; del mismo modo, la Real Biblioteca de España (Patrimonio Nacional) alberga también un ejemplar de *Trote Corto*. Además, la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, “Marqués de Valdecilla”, posee otros tres grabados de los trece que llegó a dibujar Antonio Carnicero Mancio para la realización del encargo original. Estos son: *Paso de movimiento* [BH GRA 59] grabado por Francisco Muntaner, *Paso de mobimiento* [BH GRA 60] grabado por Manuel Esquivel de Sotomayor y *Galope de campo* [BH GRA 62] éste último por Manuel Salvador Carmona. El dibujo que realizó Antonio Carnicero para esta obra se encuentra en la colección de Conde Torrepalma según nos informa Matilde López Serrano.

### Bibliografía

- AGUIRRE PRADO, L., *Equitación*, Madrid: Publicaciones Españolas. 1958.
- ALEGRE NÚÑEZ, L., *Catálogo de la Calcografía Nacional*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1968.
- BARCIA, M.A., *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la sección de estampas y de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Est. Tip. de la Viuda é hijos de M. Tello. 1901.
- CARRETE PARRONDO, J., *Difusión de la ciencia en la España Ilustrada*, Madrid: CSIC. 1989.
- CARRETE PARRONDO, J., *La Real Calcografía de Madrid. Goya y sus contemporáneos*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales. 1984.
- *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, (ed. al cuidado de: CASARIEGO, R.) Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1987.
- DUPATY DE CLAM, M., *Pratique de l'équitation, ou l'art de l'équitation réduit en principes*, París: Chez Lacombe. 1769.
- JIMÉNO, F., “Las repercusiones de la Revolución Francesa y del Imperio en la pintura española: ejemplo de Antonio Carnicero (1748-1814)” en *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid: CSIC, Instituto de Historia. Departamento de Historia del Arte. 2008.
- LÓPEZ SERRANO, M., *Real Picadero. Láminas de equitación grabadas en el siglo XVIII Con un estudio preliminar*, Barcelona: Gustavo Gili. 1968.
- MADRID-MALO, N., “Origen y evolución de la estatuaría ecuestre” en *Revista de la Universidad Nacional de Colombia*, (1984) pp. 46-54..



- MARTÍNEZ IBÁÑEZ, M.A., "Antonio Carnicero Mancio, pintor de cámara de Carlos IV" en *Cuadernos de Arte e iconografía*, 9 (1992) pp. 181-204.
- MARTÍNEZ IBÁÑEZ, M.A., *Antonio Carnicero, 1748-1814*, Madrid: Centro Cultural de la Villa D.L. 1997.
- MARTÍNEZ IBÁÑEZ, M.A., "Antonio Carnicero Mancio, un pintor de cámara en el olvido" en *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 101 (1989) pp. 49-56.
- MARTÍNEZ IBÁÑEZ, M.A., "Pintura Madrileña de Antonio Carnicero" en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 25 (1988) pp. 69-72.
- MARTÍNEZ IBÁÑEZ, M.A., "Antonio Carnicero Mancio en la Academia de la Historia" en *Archivo Español de Arte*, Tomo 56, 224 (1983) pp. 397-400.
- MORENO DE TEJADA, J., *Excelencias del pincel y del buril. Que en quatro silvas cantaba*, Madrid: Imprenta de Sancha. 1804.
- PÁEZ RÍOS, E., *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica. 1982.
- PONZ, A., *Viaje de España*, Madrid: Aguilar. 1947.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J. y PITA ANDRADE, J., *Los retratos de los Reyes de España*, Barcelona: Omega. 1948.
- VV.AA., *Brillos en bronce. Colecciones de reyes*, Madrid: Patrimonio Nacional. 2009
- VV.AA., *El retrato en las colecciones reales*, Madrid: Patrimonio Nacional. 2014.